SCURTĂ PRIVIRE TEOLOGICĂ ASUPRA MUZICII
PĂRINTELE DAN BĂDULESCU

Începuturile muzicii se află la Dumnezeu. În rai îngerii cântau imne de slavă lui Dumnezeu „Sfânt, sfânt, sfânt este Domnul Savaot, plin este tot pământul de slava Lui!" (Isaia VI, 3) şi cântă în coruri la crearea lumii văzute (Iov XXXVIII, 4-7). Cum suna această muzică celestă şi cu ce tonuri rămâne desigur o taină pe care nici nu are sens a o iscodi. Sf. Grigorie de Nazians spunea în această privinţă: „Exista atunci o stare unitară, ca a unui cor, a naturii raţionale, angelice şi umane, care privea spre Corifeul unic al corului şi care conducea corul spre armonia dată de Acela." De aceea ne vom ocupa de acea muzică îndeobşte cunoscută: muzica oamenilor. Cum şi când a apărut aceasta rămâne în continuare învăluit în mister, căci ce documente ne-ar putea ajuta în acest sens? Trebuieşte a ne adresa şi aici ca şi în alte domenii Revelaţiei dumnezeieşti cuprinse în Sfânta Tradiţie, din care o valoare şi un loc deosebit o are Sfânta Scriptură. Vom pleca de la afirmaţia că muzica a apărut ca fiind de la început *melodie*, şi anume „o vorbire cântată" folosită de primii oameni, Adam şi Eva, şi urmaşii lor. Desigur nu putem aduce dovezi ştiinţifice şi arheologice de necontestat (ne aflăm totuşi pe tărâmul credinţei), ci doar deducţii pe bază scripturistică. Compozitorul R. Wagner adera şi el la această părere: „...ipoteza că primul limbaj al oamenilor trebuie să fi avut o mare asemănare cu cântecul n-ar trebui probabil să pară caraghioasă." Iar dacă lui Wagner i s-ar putea imputa autoritatea în materie teologică, dată fiind orientarea sa dubioasă în acest domeniu, vom aduce şi mărturia unui muzician ortodox: contemporanul lui Wagner, Anton Pann, care afirma următoarele: „Noi ştim că Muzica este în lume totodată cu firea vieţuitoare. Ea este însuşi glasul şi cuvântul care l-a insuflat Dumnezeu în om pentru ca toată glăsuirea şi tot cuvântul este Melodie firească şi prin urmare, tot cuvântătorul este Muzic, care din pornirea organului şi lovirea aerului prin gâtlej şi nări îmi răsună glasul cu suişuri şi pogorâşuri şi îmi formează cuvântul mai puternic sau mai domol, mâniat sau plângător, după simţul şi patima trupului său. Un Muzic chibzuind cu băgare de seamă că melodia glăsuită nu este decât plânso-cuvântare cu care îmi descrie cinevaşi patimile sufleteşti şi trupeşti, şi aşa izvorul şi formarea muzicii trebuie să fi fost la Adam, omul cel dintâi, carele după greşala sa fiind izgonit din rai a avut destulă materie de plânso-cuvântare (poate) şi a descris jalea izgonirii înaintea fiilor şi nepoţilor săi." După izgonirea din rai se continuă cu cele două ramuri: cea a lui Seth (fiii lui Dumnezeu), binecuvântată şi cea a lui Cain-revendicat de francmasoni a fi protopărintele lor.

În Vechiul Testament întâlnim prima menţiune legată de muzică în capitolul IV al Cărţii Facerea. După ce Cain a comis fratricidul, a întemeiat o stirpe ce a continuat şi a amplificat păcatele sale. Între urmaşii lui îl găsim pe inventatorul instrumentelor muzicale: „Ada a născut pe Iubal. Acesta a fost tatăl celor ce cântă din chitară şi din cimpoi." (IV, 21) După cum vedem aici ambele instrumente au o origine comună. Diferenţa constă în faptul că cel ce se acompaniază cu chitară (instrumentele cu coarde) poate cânta simultan şi vocal, în vreme ce instrumentele de suflat exclud această posibilitate. Linia lui Cain va da naştere idolatriei, magiei, vrăjitoriei, strămoşii ereziilor şi alunecărilor înspre lumesc. În timpul fiului lui Seth, Enos, „au început oamenii a chema numele lui Dumnezeu" (Fac. IV, 27). Acest pasaj ne indică instituirea cultului liturgic în cadrul căruia se cânta vocal, - presupunem că sub forma recitativului liturgic, se psalmodiau cântări spre slava lui Dumnezeu. Ajungând în antichitatea greacă, în perioada retoricii clasice sec. IV î.d.Hr., întâlnim ştiinţa „citirii şi vorbirii frumoase", a elocinţei, o trecere naturală de la vorbire cântata la un caracter melodic mai pregnant. În spaţiul oriental, la sirieni, persani şi iudei, cântarea ecfonetică (*εκφονεσις* = citire cu voce înaltă sau tare, recitare, termen introdus în 1885 de cercetătorul grec L. Tzetzes),

era caracteristică serviciului religios. Recitativul liturgic era *o unitate organică naturală* de cuvânt şi ton.

Pe lângă funcţiunile sale cultice, muzica îşi dovedeşte şi acţiunea sa terapeutică. În Cartea I Regi îl vedem pe regele Saul chinuit de duhul rău cu dureri de cap cumplite (I Regi XVI, 14-23). Singurul remediu a fost chemarea păstorului David ce cânta măiestrit la harpă şi astfel putea alina durerile regelui posedat. Deşi David era păstor observăm că instrumentul său era harpa şi nu fluierul păstoresc, asemănându-se în felul acesta cu tracul Orfeu. Acest lucru a avut consecinţe mai târziu când David devenind rege şi prooroc a alcătuit nemuritorii psalmi, cântări acompaniate la harpă şi alte instrumente (trâmbiţe, psalterion, alăută, chimvale, tobe) în funcţie de împrejurări. În Cartea II Regi David îi învinge pe filistenii canaaniţi şi readuce chivotul Legii furat de aceştia (II Regi XI, 15). Bucuria victoriei a fost manifestată în cântece şi dans.

Prima preocupare marcantă de stabilire a unor repere muzicale morale şi politice o întâlnim la Platon (427-347 î.d.Hr.) în dialogul său *Statul*. În această societate utopică ideală muzica juca un rol de primă mărime în educaţia şi comportamentul cetăţenilor. Această temă este tratată sub forma dialogului dintre Socrate şi profesorul de muzică Glaucon. Pentru Socrate importanţa socială a alegerii muzicale era decisivă: „Când modurile muzicii se schimbă, legile de bază ale Statului se schimbă odată cu ele". El afirmă că anumite moduri muzicale ar trebui interzise, instituindu-se astfel cenzura (deocamdată doar teoretică). Aceeaşi concepţie o întâlnim în perioada Renaşterii în următoarea reacţie a unui ierarh romano-catolic, episcopul Bernardo Cirillo într-o scrisoare din anul 1549: „La cei vechi muzica era cea mai splendidă dintre arte. Ei creau prin ea efecte puternice pe care noi astăzi nu le mai putem produce nici prin retorică, nici prin oratorie ca să mişcăm afectele şi pasiunile sufletului. Ascult muzica vremilor noastre care, după câte spun unii a fost adusă la un grad de rafinament şi perfecţiune nemaicunoscut înainte... În zilele noastre ei şi-au pus tot meşteşugul şi efortul să compună pasaje imitative, aşa că o voce spune "Sanctus", alta spune "gloria Tua" cu urlete zbierete şi gângăveli, aşa că mai degrabă se aseamănă cu pisicile în ianuarie decât cu florile de mai." Dar nu numai Platon, ci şi întreaga societate greacă antică privea muzica şi în sensul de „psyhagogia"-îndrumare a sufletelor: „muzica bună îl face pe suflet mai bun, muzica rea îl poate corupe. Ea poate să conducă sufletul într- un *ethos* şi de aceea au făcut distincţia între muzica bună şi cea rea cerând ca muzica bună să fie protejată de lege."

Elevul lui Platon, Aristotel, (384-322 î.d.Hr.) a scris de asemenea un tratat politic în care se ocupă de problemele de politică şi pedagogie muzicală şi în care îşi critică maestrul în mai multe puncte. Astfel el este pentru acceptarea, sau tolerarea modurilor care pot produce *katharsis*-ul, purificarea sufletelor. Aristotel a împărţit modurile în moduri etice, practice şi entuziastice. „Modurile *etice* influenţează întregul ethos al omului fie dotându-l cu stabilitate etică (precum modul dorian), fie distrugându-i-l în fapt (mixolidianul şi ionianul), iar modurile *practice* trezesc în om „acte specifice de voinţă" şi cele *entuziastice* îl aduc pe om din starea normală în extaz şi determină o descărcare emoţională." Privite din perspectiva creştină a Sf. Clement Alexandrinul, aceste moduri nu mai prezintă aceeaşi consistenţă atribuită în antichitate, ele nemaifiind necesare în Biserică: „cântarea cea nouă (nu va folosi) nici ritmul lui Trepandru, nici pe cel al lui Capiton, nici modul frigian, nici modul lidian, nici pe cel al doridei." Este necesar să amintim aici că la aceşti autori modul reprezenta doar scara, înşiruirea schematică a tonurilor. Pe lângă aceasta o importanţă chiar mai mare o avea ethosul modului, impresia („tonul face muzica") pe care o realiza, cadenţele specifice, interpretarea, caracterul. Aceasta este explicaţia denumirii modurilor după regiunea şi etnia care le folosea, imprimându-le specificul local. În acest sens este demn de amintit mitul

muzical antic al întrecerii dintre Apolon şi Marsyas. Zeul cânta la liră în modul dorian, iar omul cânta la flaut în sonorităţile lascive ale modului frigian. Apolon a ieşit biruitor, iar cutezătorul Marsyas a fost jupuit de viu. Mesajul educativ al mitului este de la sine grăitor.

Şi autorii latini s-au ocupat de problema catharsis-ului: „(muzica) produce un catharsis deoarece în desfătarea sunetului ei (*per dulcisonas voluptates*) trezeşte sufletele adormite, îl eliberează pe om de pasiuni şi inspiră sentimente lăudabile... purifică moravurile... Graţie muzicii cugetăm just, vorbim frumos şi ne mişcăm cum se cuvine."

Aceste concepţii morale şi estetice înalte au fost desăvârşite în duhul creştin de către Sfinţii Părinţi: „nimic nu purifică sufletul, nu-i dă aripi, nu-l smulge din cele pământeşti, nu-l eliberează din legăturile trupeşti, nu-i inspiră înţelepciune divină, nu-l face să dispreţuiască cele de jos, precum muzica şi accentele măsurate ale unui cântec dumnezeiesc."

Creaţia muzicală se leagă de credinţă şi este determinată (fie şi la modul inconştient) de aceasta. De aceea putem observa de exemplu, că barocul german este o reflectare a protestantismului sec. al XVIII-lea, că este chiar expresia sonoră a conţinutului acestuia. Lucrul acesta poate fi urmărit şi în pictură, sculptură şi arhitectură, ce reflectă vizual concepţiile respective.

Mituri muzicale: Ulysse şi sirenele. Prinzătorul de şoareci din Hameln.

Civilizaţiile păgâne antice au avut în privinţa muzicii atât preocupări practice de natură interpretativă cât şi o parte filosofico-mitologico-morală. Astfel în Grecia păgână muzica era strâns legată de literatură - poezie, dramă - şi dans. Exista de la Pytagora şi „muzica sferelor", o speculaţie filosofico- matematică. De la el s-a dezvoltat o teorie muzical-matematică de mare importanţă pentru dezvoltarea ulterioară. În dialogul *Statul* al lui Platon sunt descrise în detaliu care moduri anume sunt recomandate în statul ideal şi care nu. Aici se făcea legătura cu mitologia greacă, mitologia fiind acea zonă tulbure a revelaţiei naturale în care sunt amestecate elemente spirituale reale cu fanteziile omeneşti. Dintre miturile şi legendele muzicale antice şi medievale vom reţine binecunoscutul mit al lui Ulysse şi sirenele, mit ce ne înfăţişează puterea vrăjită a muzicii de atragere a oamenilor, în special a tinerilor. În drum spre casă după istovitorul război troian, eroul grec Ulysse trebuia să treacă cu corabia pe lângă insula fatalelor sirene. Acestea sunt cunoscute că prin cântecul lor vrăjit îi atrag pe corăbieri şi le sfărâmă corăbiile iar pe ei îi îneacă. Oasele de oameni împrăştiate pe mal dădeau mărturie despre cruzimea sirenelor. Ulysse ştia de la vrăjitoarea Circe că nici un om, oricât ar fi fost de avertizat, nu putea rezista cântecului lor. Deci a pus ceară în urechile corăbierilor iar pe el l-au legat de catarg, fără dopuri de ceară căci dorea totuşi să asculte acest cântec. Ispita curiozităţii era puternică, dar înţeleptul Ulysse are prevederea să poruncească oamenilor lui să nu-l asculte de le va cere să fie slobozit din legături. Într-adevăr sirenele îl învăluiesc pe Ulysse cu cântecul lor vrăjit, îi cântă despre isprăvile eroice din război iar Ulysse se zbate urlând să fie eliberat.

Un alt exemplu despre puterea magică a muzicii asupra tinerilor ni-l prezintă povestea germană din 1284 a flautistului vrăjitor din Hameln. Iată pe scurt subiectul: locuitorii târguşorului Hameln de pe malul râului Wesen se trezesc invadaţi de şobolani şi nu au altă soluţie decât să apeleze la un flautist ciudat ce îi poate scăpa de pacoste. Acesta consimte contra sumei considerabile de 1000 de guldeni, şi, într-adevăr, la sunetele vrăjite ale flautului său şobolanii părăsesc târgul şi se îneacă în râu. Bucuria este mare, dar odată scăpaţi de necaz, burghezii se tocmesc şi nu mai vor să plătească întreaga sumă cu care s-au înţeles şi-l alungă pe flautist. Acesta urzeşte o răzbunare amarnică: la data de 27 iunie când târgoveţii

erau adunaţi în biserică spre a sărbători pe sfinţii Ioan Botezătorul şi Pavel, sunetele vrăjite ale flautului adună acum pe copiii târgului ce dispar. Zdrobiţi de năpastă locuitorii sunt gata de orice sacrificiu pentru eliberarea copiilor, dar prea târziu. Morala acestei povestiri are o actualitate stringentă: copiii şi tinerii de astăzi sunt atraşi irezistibil de sunetele rockului cu toate variantele lui.

De aici tragem mari învăţăminte şi anume: muzica vrăjită - cum suna ea oare? - respingător, oribil, cacofonic? De bună seamă că nu, ci dimpotrivă, artistic, estetic, atrăgător şi înşelător. Mulţi oameni îşi apără preferinţele muzicale folosind acel principiu estetic hedonist după care ce e plăcut e şi bun. Esteticianul englez John Ruskin (1819-1900) a dat acestora următoarea replică: „Nimic mai obişnuit decât să auzi oameni dornici să fie consideraţi filosofi declarând că "frumosul este adevăr şi adevărul înseamnă frumuseţe"... Fapt este că adevărul şi frumosul sunt lucruri cu totul deosebite, deşi adesea înrudite... Căci deşi adevărul şi frumosul sunt independente unul faţă de celălalt, nu înseamnă că suntem liberi să-l căutăm pe oricare dintre ele după liberul nostru arbitru. Ele sunt într-adevăr separabile, dar este greşit să le separăm; ele trebuiesc căutate împreună în virtutea lor, ceea ce înseamnă să căutăm în primul rând adevărul şi apoi frumosul." Autorul antic Athenaidos a atras atenţia asupra faptului că: „scopul muzicii nu e plăcerea, ci slujirea virtuţii." Peste multe secole mai târziu marele compozitor J. S. Bach a dat o definiţie ce nuanţa aspectul estetic: „Muzica este spre slava lui Dumnezeu şi spre desfătarea oamenilor", lucru cu care nu putem decât fi de acord.

Explicaţia dihotomiei dintre frumos şi adevăr porneşte de la faptul că la începutul creaţiei Dumnezeu „a văzut că lucrurile erau *bune foarte*" (Facere, I). În originalul *Septuagintei* s-a folosit aici cuvântul *καλο*, ce înseamnă în primul rând „frumos". Deci aceste trăsături: bun, frumos, logic dar şi adevărat, erau unite şi nedespărţite (fără confundare şi amestecare) în acel stadiu paradisiac. După căderea în păcat, în creaţie a intrat moartea, adică *separarea*: a omului de Dumnezeu, a sufletului de trup, a elementelor ce compun trupul, a categoriilor mai sus enunţate. Şi atunci este posibilă acea autonomie de care s-a amintit, drept care în permanenţă trebuie urmărită unificarea lor sub semnul *Adevărului,* adică a lui Hristos.

Din punct de vedere creştin se ştie că diavolul se poate înfăţişa ca înger de lumină (II Cor. XI, 14), ceea ce înseamnă că şi poate *cânta* îngereşte. El prezintă întotdeauna la început păcatul ca fiind plăcut, uşor, atrăgător, frumos şi logic. Aceasta o poate face numai în mod iluzoriu în amintirea vremurilor când era într-adevăr înger de lumină şi poseda frumosul divin pe care l-a pierdut din mândrie devenind diavol întunecat.

Muzica clasică şi slăbirea sentimentului religios

Aşa cum am arătat la început lucrarea de faţă abordează fenomenul muzical din punctul de vedere misionar al moralei creştine ce se bazează pe dogmele revelaţiei dumnezeieşti. John Ruskin, un nume de referinţă în istoria artei secolului trecut, şi-a definit atitudinea sa în raport cu estetica artei în felul următor: „Termenul "aesthesis" desemnează de fapt perceperea pur senzorială a însuşirilor exterioare ale corpurilor şi a impresiilor pe care acestea le produc în mod necesar, fiind aşadar singurul sens în care termenul trebuie folosit dacă dorim să ajungem la concluzii corecte privitoare la această problemă spinoasă. Eu însă resping categoric afirmaţia că impresiile de frumuseţe ar fi senzoriale: după mine, ele nu sunt nici senzoriale şi nici raţionale, ci pur şi simplu morale, iar în legătură cu facultatea care le recepţionează... nici un termen nu poate fi mai corect şi mai adecvat decât cel de "Teoretic", folosit de greci... denumind, în acelaşi timp, activitatea facultăţii însăşi "Theoria"...

Numesc aşadar simpla conştiinţă animalică a plăcutului, *Aesthesis*; în schimb perceperea plină de exaltare, veneraţie şi recunoştinţă o numesc *Theoria*, deoarece aceasta, şi numai aceasta reprezintă deplina înţelegere şi contemplare a Frumosului ca pe un dar al lui Dumnezeu; un dar nu absolut necesar pentru existenţa noastră, ci adăugat ei, înălţând-o mai întâi prin dorinţă, şi apoi prin obiectul dorit."

Reţinem şi opinia din zona ortodoxiei a părintelui profesor I.D. Petrescu ce spune în cuvântul adresat diaconului profesor G. Panţâru în prefaţa *Lecţionarului evanghelic de la Iaşi*: „Obişnuinţa de a căuta în orice împrejurare frumosul - care atunci când este ajutat şi de un organ deosebit provoacă de obicei un dezastru - să fie dată la o parte." Conciliul tridentin (1545-1563) a dat un canon legat de caracterul muzicii folosită în missă: „... Întregul plan al cântării în moduri muzicale să nu fie alcătuit numai pentru plăcerea urechii, ci în aşa fel încât cuvintele să fie clar înţelese de către toţi, şi astfel inimile ascultătorilor să fie atrase spre dorirea armoniilor cereşti, în contemplarea bucuriilor celor binecuvântate... De aceea vor fi alungate din biserică acele cântări care conţin lucruri lascive şi necurate."

Obiectul studiului nostru poate lăsa din punctul de vedere al culturii laice impresia de „iconoclasm". Dar judecăţile teologice urmăresc alte criterii. Începând cu 1700 în Europa de apus, în Anglia şi Franţa mai ales se instalează la vedere lojile francmasonice. Lucrarea lor se amplifică şi cuprinde şi alte spaţii: „lumea nouă", Europa de răsărit şi apoi restul lumii. La noi în ţară ele se instaurează după 1848, când România devine stat modern capitalist, democrat, industrializat, înglobat culturii apusene - după cerinţele masonice ale vremii.

Revenind acum la muzică să vedem concret şi cu exemple cum s-a manifestat această lucrare ce a atins apogeul ce-l trăim. Francmasonii secolului al XVIII-lea aveau ca sprijin al ideologiei lor gnozele şi filosofiile păgâne, ereziile condamnate la sinoadele ecumenice. Aceste mentalităţi au influenţat în mod deosebit viaţa culturală şi artistică a secolului, şi chiar ulterior, astfel încât în numele „iluminării" şi a „liberei cugetări" filosofii idealişti inventau sistem după sistem contrazicându-se reciproc. Astfel Hegel foloseşte noţiuni ca „spiritul lumii" (cu rezonanţe hinduse) sau metoda dialectică preluată de la grecii antici: teza urmată de antiteză ce vor da naştere „sintezei purtătoare de progres". Această gândire dialectică ruptă de adevăr - adică de Hristos - a exercitat o influenţă covârşitoare ce se manifestă încă şi în zilele noastre în lumea „întâia" a ţărilor dezvoltate. Culturnicul sovietic Lunacearski (Nachmannson) a observat pe bună dreptate corespondenţa muzicală a dialecticii hegeliene: forma de sonată şi deci şi a simfoniei clasice apărută în lumea austro-germană din vremea lui Hegel. Acest lucru a fost aplicat mai conştient şi consecvent de către Beethoven.

Sub influenţa nefastă a masoneriei cu tendinţe anticlericale şi în final ateiste, arta - deci şi muzica - se desprinde începând din secolul al XVIII-lea de religie, de Biserică, şi devine tot mai mult *magie*. Desigur că magia a existat şi înainte şi în zona de care ne ocupăm. În Europa odată cu creştinarea Imperiului roman timp de 1400 de ani au domnit valorile creştine. Si atunci a existat muzică profană atât la sate cât şi la curţile nobilimii - dar duhul era mai mult creştin decât păgân. Muzica religioasă continuă în baroc, dar compozitorii Bach şi Händel ies din duhul Bisericii şi se îndreaptă spre perspectiva omenească. Acest fenomen repetă desfăşurat pe parcursul secolelor ceea ce a încercat fără izbândă împăratul Iulian Apostatul în secolul al IV-lea: lepădarea de creştinism şi revenirea la păgânismul cultivat al vechii Elade, numită mai nou secularizarea sau laicizarea culturii. Fiind desfăşurat în asemenea durată, acest proces a fost mult mai greu de sesizat şi de combătut, ceea ce i-a dat şansa reuşitei pe care o constatăm astăzi.

Muzica europeană apuseană a luat din secolul al XIII-lea o turnură parsifaliană dată de masonii rozicrucieni de unde se revendică printre alţii şi Rudolf Steiner, părintele antroposofiei şi al pedagogiei Waldorf. Dar cum s-a întâmplat aceasta? În creştinătatea

apuseană de acum o mie de ani au pătruns germenii unor erezii ca *filioque* şi celelalte studiate de teologia dogmatică simbolică. Pe tărâm muzical au apărut în consecinţă abateri, încă în biserică şi în cult. Aceste scăderi sunt abaterea de la canoanele muzicii gregoriene care erau - cu excepţia glasurilor şi a cadenţelor - aceleaşi ca şi în răsărit: monodie strict vocală, fără instrumente. Pr. lector Vasile Vlad a explicat într-o manieră profundă fenomenul teologic ce a stat în spatele evoluţiei muzicale apusene: „În Italia, Franţa, Spania, procesul impunerii cu forţa a cântului gregorian pare a birui spre sfârşitul secolului al XI-lea. Dar biruinţa este iluzorie-precum artificial este tot creştinismul apusean secularizat al vremii noastre. Când „frâul" este aşezat deasupra unei realităţi date, oricât ar fi fost el din „aur" dacă nu-şi asimilează natural prin metabolismul enipostazierii, acesta se obiectivează şi se limitează apoi la crearea unui raport juridic exterior. La fel şi muzica gregoriană, chiar dacă constituia etosul creştin autentic, chiar dacă reprezenta valorile divine, dacă aceasta nu şi-a conjugat sieşi şi libertatea şi puterea creatoare a specificului etnic căruia s-a îmbiat, s-a transformat repede în literă „şi cânt mort cu caracter limitat prin epuizarea posibilităţilor de a se întrupa în realitatea vie a bisericilor locale." În secolul al VIII-lea biserica apuseană a deschis poarta nefericită a inovaţiilor cultice ce au măcinat-o şi au produs atâtea schisme şi erezii mai târziu. După secolul XII apare polifonia vocală şi se introduce treptat orga ca suport al corului. În 1600 orchestra a intervenit în biserica romano-catolică, realizându-se astfel o messă barocă cu arii solo, coruri şi orchestră. E drept că apariţia oratoriului în secolul al XVII-lea datorată lui G. Carissimi se încadra în curentul catolic al contrareformei, deci oarecum „de dreapta", prin care se luau măsuri de stăvilire a marşului protestant. Muzica oratoriului se opunea astfel coralelor luterane şi psalmilor calvineşti ce aveau prin accesibilitatea lor muzicală, dogmatică şi lingvistică mare priză în rândul credincioşilor. Din secolul al XVIII-lea nu se mai poate vorbi de o muzică creştină, ci cel mult de una *religioasă*, ceea ce din punct de vedere duhovnicesc reflectă o împuţinare a credinţei, o *decădere*. Această muzică religioasă, ca şi arta religioasă în general, se caracterizează prin faptul abordării subiective, personale a temelor religioase, tratate în afara canoanelor şi dogmelor. Concertele religioase, motetele, cantatele şi messele, oratoriile, reqviemele de mai târziu se încadrează aici, de asemenea în spaţiul protestant cântările pietiste şi apoi sectare ce caracterizează astăzi chiar şi cultul acestora. Această practică se poate deja din secolul al IV-lea, după cum relatează W. Fleming în *Arte şi idei*: „Arie, fondatorul sectei ariene, a fost acuzat că îşi strecura ideile religioase în mintea adepţilor săi cu ajutorul imnurilor cântate pe melodii provenind din muzica de ospăţ şi de teatru. Aceste imnuri nu erau agreate în cercurile ortodoxe, deoarece semănau prea mult cu muzica populară." Aici este cazul să semnalăm ecouri ale acestei practici şi în cazul grupărilor ortodoxe pietiste „Oastea Domnului" şi „visarioniştii", caracterizate tocmai prin acest gen de cântări, gen ce nu mai are nici o legătură cu muzica bisericească! Muzica visarioniştilor este cunoscută îndeobşte prin casetele răspândite de aceştia în anii 90. Se remarcă folosirea acordeonului, flautului, chitarei şi viorii, cu rezonanţe de folclor orăşenesc şi chiar de muzică folk. Rezultatele artistice sunt dubioase sau de-a dreptul stângace, iar efectul lor misionar pozitiv de moment nu compensează aceste scăderi. La ora aceasta se pare că mişcarea stagnează, iar o parte din membrii ei râvnitori s-au integrat rânduielilor cultului şi muzicii bisericeşti ortodoxe. Muzica de cult creştină a continuat desigur până în zilele noastre în biserica romano-catolică. În ceea ce priveşte ramura profană care s-a născut în acel spaţiu apusean să-l luăm de exemplu pe celebrul W. A. Mozart. Acesta a făcut parte dintr-o lojă francmasonică - este un fapt clar documentat: la data de 14 decembrie 1784 el devenea membru în loja vieneză *Zur Wohlthătigheit*, fiind sub protecţia membrilor familiei Esterházy, mecenaţi francmasoni celebri cu ramificaţii până în Transilvania, ce i-au susţinut şi pe Haydn şi Beethoven. Tatăl lui Wolfgang, Leopold Mozart, a fost iniţiat în lojă la data de 28 martie

1785. La 22 aprilie el căpăta gradul al treilea în loja *Zum wahren Eintrach* unde pe 24 aprilie s-a executat cantata *Die Maurerfreunde* (K. 471) a lui W. A. Mozart. La moartea unui frate mason, Georg August, Mozart a compus cea mai importantă creație masonică a sa *Maurerische Trauermusik* (K. 477), ca muzică funerară în loja *Zum gekrönten Hoffnung* în care deținea gradul al treilea sau maestru francmason. În această lucrare Mozart a încercat o sinteză de romano-catolicism austro-german cu francmasonerie. Acesta este de fapt duhul muzicii clasice! Căci nu e după cum spunea Socrate în dialogul lui Platon *Statul*, şi anume că schimbarea modurilor muzicale determină schimbări în societate, ci dimpotrivă, *ideile* respective sunt cele ce au dus până la exprimarea sonoră cunoscută sub numele de muzică clasică: monodia acompaniată, sonata, stilul armonic deosebit de perioada anterioară polifonică barocă de tip iluminist protestant. În anii 1784-1786 loja din Paris *Les Amis réunis* tipărea simfoniile lui Haydn - acesta fiind la rândul său coleg de lojă cu L. Mozart. Împreună cu fratele său de lojă Schikaneder, W. A. Mozart a compus în 1791 celebra operă masonică „Flautul fermecat". După 1792 autoritățile imperiale austriece au luat măsuri drastice ce au dus la intrarea lojilor „în adormire" - formula specifică a masoneriei - până în 1918 când imperiul s-a destrămat. „Se vede că în cadrul francmasoneriei Mozart şi-a găsit un grup de bărbați cu vederi asemănătoare, cu idei şi scopuri ce corespundeau cu ale sale, drept care a devenit francmason fervent. El va compune o sumedenie de piese pentru frații săi de lojă. Francmasonii aveau o mare influență asupra vieții şi gândirii lui Mozart. S-a întâmplat ca în cadrul unei întruniri de lojă din noiembrie 1791 unde s-a cântat ultima lucrare completă a sa *Eine kleine Freymaurer Kantate* K 623... el a contractat acea infecție care printr-un lanț de complicații medicale va conduce la moartea sa prematură printr-o comă renală peste trei săptămâni mai târziu." Această explicație este cu siguranță mult mai puțin cunoscută decât legendele popularizate şi prin unele filme ca cel al lui Milos Forman. La fel se va întâmpla mai târziu cu cei ca Jim Morrison şi Jimmi Hendrix, morți în floarea vârstei sub loviturile drogurilor. Toate acestea au fost la vremea lor secrete, după modul ocult în care lucrează aceste societăți, dar se scapă din vedere faptul că: „... nu e nimic ascuns care să nu se dea pe față: nici n-a fost ceva tăinuit, decât ca să vină la arătare." (Mt. X,26; Lc. XII,2).

Secularizarea şi autonomia muzicii

Urmând unei metodologii curente ne vom referi şi în continuare la perimetrul cultural al Europei apusene în care se constată apariția germenilor masonici (lucrativi, laicizare, secularizare) în secolul al XIII-lea, iar renaşterea păgânismului a fost urmată de influența iudeo-arabă şi a gnosticismului elenist. Apariția orgii şi a polifoniei vocale în biserica romano-catolică, apariția operei în secolul al XVI-lea, apoi barocul, pot fi considerate ca puncte de referință pe traseul secularizării muzicii. De-a lungul istoriei credința creştină şi Biserica au fost atacate cu „arme" potrivite fiecărei epoci, arme ci şi-au dovedit o eficacitate limitată, dar din nefericire reală. În perioada modernă, francmasoneria de tip Cain-a corporațiilor de zidari liberi au lucrat catedralele gotice, fiind oarecum încă în slujba bisericii. Dar în perioada cuprinsă între 1650 şi 1750, numită a barocului, masoneria a pus stăpânire pe arte, păgânizându-le treptat, dându-le o autonomie şi scoțându-le de sub tutela bisericii. Prin urmare şi muzica este de acum înainte folosită în acest război nevăzut, concertele muzicale şi operele tinzând să facă o concurență sfintelor slujbe, devenind *alternative* (*alter-natus*, din nou născut), sau înlocuitori (*ersatz*) ai acestora în sufletele oamenilor. Anul 1717 marchează - oficial - apariția masoneriei speculative, adică a trecerii de la artă (desigur fără a o abandona), la ideologie, astfel luând naştere iluminismul, secularizarea, capitalismul, burghezia,

republica, democrația, economia de piață, drepturile omului, revoluția franceză, apariția S.U.A. Acum se desparte cultura de cult, cultura devine din ce în ce mai laică, mai profană, mai păgână, mai îndepărtată de Dumnezeu. Biserica protestantă este cu timpul penetrată intens de masonerie, în apus apărând un fel de falie cultural-confesională: la nord, protestantism şi capitalism - la sud catolicism şi feudalism. Observația se aplică desigur şi la formele muzicale specifice muzicii „culte" baroce, acestea reprezentând imaginea muzicală a concepțiilor masonice (nu spunem iudeo-masonice, deoarece iudeii nebotezați nu sunt deocamdată admişi în masonerie). Aici se încadrează fuga, concertul grosso, sonata, apoi muzica aşa-zisă clasică a iluminismului (o continuare a procesului de apostazie şi repăgânizare a Europei) cu formele ei, simfonia şi concertul instrumental. Secolul următor aduce *romantismul*, sinteză de romano-catolicism, cu secularizare şi misticism masonic, revoluțiile burghezo-democratice naționale, apariția mişcărilor de stânga, socialiste şi comuniste. Romantismul şi naționalismul pun în prim plan o schimbare a puterii: dacă în secolul trecut masoneria era aristocrată şi anti-monarhică (dar totuşi cu un soi de credință deistă), acum apare burghezia atee într-o țară catolică, Franța (!), şi sectară în țările protestante. Şcolile naționale romantice şi poemele simfonice sunt produse ale acestei activități masonice. Neo-păgânismul continuă mai ales prin Richard Wagner. Cultura intră pe o pantă decadentă, porțile răsăritului ortodox se deschid în 1848 şi se trece la secularizarea acestuia: romantism, capitalism, stat modern etc. Astfel se ajunge la o descreştinare mai mult sau mai puțin intensivă a *tuturor* statelor europene. Istoricul P.P.Negulescu a analizat în studiul său *Destinul omenirii*: „...cauzele obiective ale anarhiei intelectuale şi ale decadenței morale. Între acestea înşiră: democrația, care prin *Declarația drepturilor omului* de la 1789 şi prin acțiunea ei excitantă trezeşte ambițiile, stimulează energiile, contribuie în mare măsură la creşterea imoralității şi la înmulțirea delictelor şi crimelor. Exodul sătenilor spre oraş, care corupe şi înghite din ei tot ce e bun, vagabondajul oamenilor fără avere şi meserie, din sânul cărora se recrutează majoritatea delicvenților şi criminalilor, libertatea presei şi a publicațiilor care pun pe piață romane pornografice şi polițiste pline de sugestii criminale şi amănunte senzaționale; cinematografele demoralizante, liberalismul politic, economic şi moral, alegerile parlamentare, reclamele, concurența, fraudele şi alte moravuri americane etc." Acestea reprezintă un punct culminant al masoneriei şi vor duce la apariția ocultă în cadrul teosofiei a *new age*-ului, mişcarea Vărsătorului ce va nega întreaga perioadă de civilizație şi cultură - 2160 de ani - a Peştilor. Mişcarea este radicală şi se îndreaptă deopotrivă contra ortodoxiei, catolicismului, iudaismului, islamului, feudalismului, monarhiei, republicii, Evului Mediu, Renaşterii, barocului, clasicismului, romantismului, naționalismului, democrației (cu toate că deocamdată aceasta din urmă pare a fi susținută), capitalismului, socialismului, comunismului.

Secolul al XX-lea poate fi împărțit astfel: prima jumătate este dirijată ocult de iudeo-masoni (iudeii se impun în masonerie) şi avem ca expresii culturale impresionismul, apărut la de la sfârşitul secolului XIX (în muzică C. Debussy cu *După-amiaza unui faun, Daphnis şi Chloe* etc.) ce nu este altceva decât neopăgânism, avangardismul, expresionismul, atonalismul-o expresie muzicală a psihanalizei, dodecafonismul, sinteze eleniste cu iudaism decadent, apariția discului, radioului şi cinematografului. Neopăgânismul ajunge la neobarbarie prin apariția bolşevismului ateu marxist-leninist şi a mişcărilor fascisto-naziste. Acestea au fost îndreptate şi împotriva iudeo-masoneriei (a „democrațiilor occidentale"), care a câştigat totuşi a doua confruntare mondială. Timp de 30 de ani am asistat la produsele culturale decăzute ale acesteia: muzica de estradă, divertisment, uşoară, jazz, o sinteză a elementelor neo-protestante de culoare din S.U.A, şi apoi rockul, sinteză a ateismului negrilor şi albilor americani. În acelaşi timp în America de sud se manifestau tangoul, samba

şi celelalte dansuri, sinteze ale catolicismului şi practicilor magice naturiste. În Europa se practica „muzica uşoară", mai ales ca gen italian şi francez. Începând cu 1975 conducerea este preluată de reprezentanţii new-age (ai neo-masoneriei). La sate a existat tot timpul în umbră o subcultură locală agrară. La început cultura era intim legată de civilizaţie - de cetăţi, de oraşe - acolo era mediul în care ea se năştea şi se dezvolta. În afara oraşelor - deci a civilizaţiei - erau sate sau pădurea. Aici se desfăşura o sub-cultură naturală cu un caracter de naivitate (pictura naivă contemporană subliniază tocmai acest caracter), de ingenuitate, de inocenţă. A se observa faptul ca în materialele de specialitate din occident termenul subcultură are o dimensiune *exclusiv orizontală*, ca un sector al culturii, fără nici o relatare la dimensiunea vertical calitativă, element tipic al viziunii nivelatoare şi relativiste a post-modernismului. În revista suedeză pentru tineret *Ottar* se afirmă următoarele: „Cercetătorii culturii de tineret susţin că trebuie să existe patru elemente speciale pentru ca un stil să poată fi numit subcultural: comportarea (felul de a te mişca şi comporta de ex. la dans; activităţi specifice ca de ex. a picta *grafitti*), înfăţisare (haine, machiaj, tatuaje, frizuri etc.), limbaj verbal: jargon, slang, „secrete", limba „cifrată" şi muzica."

Iniţial subcultura este şi ea o cultură de un nivel inferior. Vom vedea cum în sec. al XX-lea subcultura industrial-urbană este impusă zdrobitor în dauna culturii tot mai decăzute şi a cultului slăbit, lucrând negativ şi îndepărtând pe oameni de Dumnezeu mai mult decât o făcuse cultura.

Expresia perioadei americane interbelice

Nici un loc nu putea fi mai prielnic atelierelor masoneriei ca „lumea nouă". Tărâmuri ce au fost printre ultimele locuite, o ramura a iafetiţilor a venit din nordul şi estul Asiei - vor fi „indienii"şi eschimoşii de mai târziu. În America Centrală şi apoi în Peru s-au format imperiile Aztec, Maya şi Inca, având o cultură şi civilizaţie destul de înaintate. Civilizaţia şi cultura merg mână în mână - unde nu e civilizaţie acolo e doar subcultură - sălbăticie, barbarie, naturism - evităm să spunem primitivism. (Aceasta stare nu poate fi corectată decât cu ajutorul cultului creştin, aşa cum s-a întâmplat de pildă la noi şi în răsăritul Europei, unde, în ciuda unei civilizaţii slab dezvoltate, prin lucrarea *ortodoxiei* a existat - şi există şi azi! - un nivel duhovnicesc superior popoarelor mult mai civilizate). Cine erau cei care au descoperit şi civilizat lumea nouă dintre europeni? Marani, evrei catolicizaţi cu sila, aventurieri spanioli şi portughezi, criminali, apoi mai târziu un val de sectanţi anglo-saxoni, olandezi, elveţieni: huteriţi, baptişti, anabaptişti, quakeri, presbiterieni-cei mai mulţi dintre ei alungaţi din ţările lor pe motive religioase. Acestora li s-au mai adăugat emigranţi economici Irlanda, Italia, Suedia, Grecia şi alte ţări. O grupare inspirată şi susţinută de revoluţia franceză ia puterea politică şi financiară şi va forma S.U.A. În sud se remarcă prezenţa numeroasă a sclavilor africani aduşi în mine şi pe plantaţii pentru a-i înlocui pe indienii băştinaşi ce au refuzat aceste munci şi au fost cu timpul decimaţi. Imperiile indiene sunt distruse total cu civilizaţiile lor cu tot, iar nomazii din preerii sunt încetul cu încetul alungaţi şi izolaţi în rezervaţii, puţini dintre ei asimilându-se. Începând cu secolul al XX-lea SUA este ţinta emigranţilor din toate colţurile lumii, ia naştere un nou Turn Babel de naţiuni (etnii) cu subculturile lor respective. De aceea putem denumi fără reticenţe America de nord drept patria subculturii, căci SUA n-au apucat în scurta lor existenţă de 200 de ani să ajunga la o tradiţie şi cultură americană, ci doar la o civilizaţie şi la o subcultură (de sinteză a mai multor subculturi).

„Cultura, scrie profesorul Crainic, în gloriosul şi nobilul sens al tradiţiei europene, e cu neputinţă să se dezvolte într-o lume fără tradiţii spirituale, unde zgârie-norul ţine locul

catedralei gotice, sau al domului italic, unde cinematograful ține locul teatrului şi al picturii, unde jazzul ține locul muzicii, unde catastiful ține locul filosofiei, unde viteza ține locul contemplației şi al poeziei, şi unde sectele istorice țin locul creştinismului, iar gangsterismul locul moralei publice."

Negrii din sud de pe plantații au venit din diferite părți ale Africii cu subculturile, religiile şi muzica lor. Cu timpul, ei au fost botezați de diferitele confesiuni locale. Muzical, aici se nasc bluesul şi rag-time-ul.

Rădăcinile africane ale jazzului sunt mai presus de orice îndoială, nimeni de altfel nu le contestă. De asemenea faptul ca la baza acestei muzici este ritmul, şi anume ritmul dansant. Despre acesta muzicologul şi intrumentistul american J. L. Collier ne se spune că: „în 1817 la un dans în Congo Square, dansul continua în ritmul tobelor ce accelerau din ce în ce, răsucirile trupurilor deveneau din ce în ce mai groteşti, până când bărbații şi femeile cădeau la pământ."

Această muzică africană s-a amestecat cu cea europeană cu care era în contact: psalmi, spirituals, marşuri militare, arii din opere şi operete, sonate de pian. De aici decurge o combinație de tip *kitsch* - nota caracteristică a tuturor subculturilor americane. Kitsch-ul (termen german apărut în 1925) poate desemna pe lângă producțiile artistice de prost gust şi amestecarea nepotrivită a două sau mai multe culturi sau subculturi prin mecanismul sintezei dialectice. Deoarece în cultura şi sociologia modernă se lucrează foarte mult cu conceptele hegeliene (ce se continuă în abordarea de tip marxist şi neo-marxist), este foarte clară folosirea acestora în cadrul fenomenului cultural american. Sincretismul devine la rândul lui o altă unealtă în combinarea uluitoare a unor concepții şi atitudini ce nu au nici o tangență reciprocă sau chiar se resping. Acestea devin „teze" şi „antiteze" (precum titlul fostului program cultural al postului de radio Europa Liberă) într-o lume haotică ce se vrea în mod artificial unită ("united"). Desigur nu susținem caracterul absolut negativ al tuturor sintezelor. În cadrul unui alt imperiu, de data aceasta creştin, Imperiul Bizantin, muzica psaltică era o sinteză a psalmodiei sinagogale iudaice cu elemente siriene şi persane, armeneşti şi greceşti, cu un rezultat minunat bazat pe numitorul comun: creştinismul ortodox. Sinteza americană se vroia a fi un salt calitativ, dar vom afla dacă aşa stau lucrurile. Până acum nu am vorbit de loc în termeni specific muzicali: acorduri, intervale, măsuri, accente, modulații, contrapunct şi celelalte. Vom lăsa analizele muzicale deoparte, pentru a discuta morala şi duhul muzicii şi a conjucturii sale din punctul de vedere creştin ortodox.

Dacă am socoti că muzica este un vehicul care te duce din A în B, se întâmplă ca mecanicii şi conductorii să ştie cum funcționează, să poată s-o şi demonteze, s-o repare, s-o renoveze - dar nu ştiu, şi nici nu se interesează încotro merge, ci doar conduc orbeşte cât mai corect. De aceea aceşti muzicieni: compozitori, interpreți, critici şi producători de sunet ar trebui să fie îndrumați duhovniceşte de către cei competenți. Iar ascultătorilor li se potriveşte îndemnul Apostolului: „Iubiților, nu dați crezare oricărui duh, ci cercați duhurile dacă sunt de la Dumnezeu, fiindcă mulți prooroci mincinoşi au ieşit în lume." (I Ioan IV,1). În acest sens, vom compara mai multe genuri muzicale la modă cercetându-le destinația.

Revenind la Statele Unite, cu timpul blues-ul se mută de pe plantații în localuri şi în bordeluri. Astfel se creaza o nouă breaslă: muzicanții profesionişti de localuri - un fel de corespondență a lăutarilor țigani din Europa din aceeaşi perioadă. Autorul american mai sus citat îşi pune şi el întrebarea: de ce erau atraşi albii americani de distracțiile (*entertainment* = aprox.divertisment) oferite de negri. El găseşte două motive: *exotismul* şi *erotismul.* În zona numită *show business* (afacerea cu spectacole), entertainment-ul negru va creşte permanent. Privirea afaceristă asupra artei are ca punct de vedere „sintetizator" tangența acesteia cu senzațiile plăcute. Nevoia de plăcere a unui grup social a fost speculată şi transformată în

business după modelul bordelului. În societatea în care singura valoare unanim acceptată era banul, morala „financiară"